

白井美穂  
Miho SHIRAI

もの、イメージ、パッサージュ

Object, Image, Passage

自らの三十余年の制作活動について振り返り、制作ノートとして「地質学的時間とフレーム」、「布置と組み替え」、「パッサージュ」、「差異と遅延」、「過渡的なイメージ — 映像作品について」、「世界の複数性」という六つの項のもとに記述した。

筆者は1980年代後半から発表を始め、急速に拡大していく情報化社会の中にいながら、その外部としての独立した場と状況を作るために、ものや写真、映像イメージを用いつつ、敢えてミスコミュニケーションや、他者との隔たり、対峙を主題にした作品も多く制作した。また、グローバリゼーションの加速化と共にあらゆるものが可視化される世界において、どこでもない場所、不可視の領域から出現する不確定的なトポスを、どこにでも出現しうるものとして形作ろうとした。

たとえば都市や社会の中には、さまざまな布置や組み替えと行為の結果が積層されている。都市の中に潜む集団の夢や外部性を抽出しようとしたいくつかの試みと、その経過についてパッサージュをキーワードに記述している。

また日常空間やギャラリー、美術館における水平な床面と垂直の壁といった作品を成立させるファクターとなるものと、テーブルの面や椅子の向きなどの既製品の配置と共に木材や金属で制作した構造物との組み合わせや、それらのエレメントの結合と分離によって、境界によって生じる内側と外側、有限性と無限性の対比、およびその反転の可能性を示唆する作品群について記した。さらに、内部に空洞を孕んだ箱状の物体と、その内側に立ち現れる像としての写真の組み合わせや、連続する動きの中にある対象のイメージを捲られたカードのような形状の支持体に描き、時間の連続性、切断、遅延、回帰という概念からもたらされる状態を作ることの探求と、それらがインスタレーションから映像、絵画と異なるメディアを用いながら展開していく経過について振り返っている。

制作活動の初期から探求してきたことは、事物の限定的な現れが、いかにその非限定的な外部と接続し関係しあっているか、ということである。境界によって隔たれ限定された領域の内部と外部の反転、不可視の領域にあつて別の時間と空間とを開示する可能性を示す潜勢力、それは内部に密閉されるがゆえに外部に開かれ、世界の別のあり方を指し示すものである。それゆえ、作品には複数の空間と時間が織り込まれ、均一で安定的なものとしては捉えることが出来ない。その潜在的な

複数の可能性は、知覚の「いま・ここ」という時間と空間の規定から私たちを自由にするはずである。

これまで三十余年の制作活動について振り返り、制作ノートとして「地質学的時間とフレーム」、「布置と組み替え」、「パッサージュ」、「差異と遅延」、「過渡的なイメージー映像作品について」、「世界の複数性」という六つの項のもとに記述した。作品は立体、インスタレーション、写真、映像、絵画、パフォーマンス、パブリック・アート、公的な場や私的な空間に介入するものなど、多岐にわたるが、それぞれ異なるメディアを用いながらも、制作の過程においてこれらの六つの項と関係しあい、互いに星座のようなネットワークを結んでいる。また作品が、それを見る鑑賞者や展示される空間との関係、他の諸々の事物、移動、流通、集団、都市といった、様々なネットワークの結節点として、いかに機能するかということの例証と実践の記録ともなっている。

#### 地質学的時間とフレーム

日常生活の中で目に見えない地下世界が、目に見える形で地底から現れ出る瞬間、例えばそれは火山の噴火であり、太古の人々は熱い水蒸気の爆発や流れ出る赤熱溶岩を見て、初めて地球の内側に火があることを感じ取った。火山活動や地殻のプレートの移動、大陸の移動といった地質学的プロセスにおける数億年といった長い時間を人間が直接知覚することは出来ないが、噴火によって不可視の潜在性は現前化される。堆積された溶岩で出来た山は、地中の流動体であるマグマが噴出し急速に冷えて固定化されるという、悠久の時間の中において極端に限定された期間に差し込まれたエネルギー運動によって、その外観を得る。「あの山はかつて火であった」(注1)という言葉は、地質学的な垂直の時間を示唆しており、また噴き出した溶岩片という部分によって、地下世界の全体性が感知されることになる。

作家活動の初期から私が探求してきたことは、事物の限定的な現れが、いかにその非限定的な外部と接続し関係しあっているか、ということである。境界によって隔たれ限定された領域の内部と外部の反転、不可視の領域にあつて別の時間と空間とを開示する可能性を示す潜勢力、それは内部に密閉されるがゆえに外部に開かれ、世界の別のあり方を指し示すものである。作品には複数の空間と時間が織り込まれ、均一で安定的なものとし

ては捉えることが出来ない。その潜在的な複数の可能性が、知覚を今現在という時間と空間の拘束から自由にする。

絵画や映画のフレームの中における空間もまた、そのフレームの外側の現実空間との関係によってこそ成り立っている。画面を横切る線は、その縁を貫いて外部に延長され、現実空間に延々と連なっていくものとして捉えることが出来る。また境界としてのフレームにおいて、内部と外部の反転が起り、境界をもってして現実世界が作品内部に像として実現する。

30余年の制作活動の中盤には、2001年に自身の居住地ニューヨークで起こったアメリカ同時多発テロとその後の戦争、2011年の東日本大震災と原発事故があり、近代によって抑圧されてきた力の噴出と同時に、自然と文明の破壊される黙示録的な空間を目の当たりにした。それらのカタストロフとしての時間的局面も、継続的な制作において作品構造の内部に変換されていく。一方、最初期の作品もまた、絵画が均一な空間であることを拒み、木材でできた複数の支持体が壁際に置いた低い台座から壁に立てかけられ、分断された色面を何かが墜落した軌跡のように木片による線が横切り、今にも崩れ落ちそうでありつつ重力に拮抗する、不穏な様態を見せている。[図1] 初めての個展で発表したこの作品の内的な緊張が、1980年代後半の日本のバブル景気の時代にあつて、その崩壊の予感を当時学生だった自分が早くも感じ取っていたためかは分からない。「没落の日」という作品タイトルは、当時読んでいたニーチェの『ツァラトゥストラはかく語りき』の中における「没落する人間」という思考、全て人間さえも事物として見るニーチェの思想における、人間中心主義の否定に共感したことからきている。最初期の作品の孕んでいた、没落と超克のイメージや、遠大



図1 没落の日 The Fall 1987

な時間の中における個々の時局の現れについての意識は、その後の制作の展開においても通底するものであり、不可視の領域から配管されたかのような道筋を通してしばしば作品としての形態を伴って現れ出る。また逆に、作品の示唆したものが、後に現実世界に出現するということの認知は、この惑星の地上から離れた地点、別の次元からの視線とフレームを持ち込むことに等しいと考えられる。その視座をもって、事物が新たな文脈へと転移していく過程を検証してみたい。

### 布置と組み替え

初期の立体作品「永い休息／立入り禁止」(1989年)[図2]は、磨いた鉄のパイプやモルタル、ロープ、アルミ板、コンクリートのブロックなどを用いて制作した。日常生活の中でしばしば目にする、ある領域を他から区切る仕切り、境界となるポールとロープの組み合わせである。このような境界標は例えば銀行の空間に置かれる場合、入口と出口の方向に従って空間を隔て、人の行動をシステムに沿うように制御する役割を担っている。ところが私の作品では、三本のポールが三角形を描くように配置され、それぞれにロープが掛け渡されているため、中に入れない閉じた空間を作っている。事物がその機能や役割を放棄して、自らの内側を持つべく休息しているようにも見えるかもしれない。もう一方では、三本のポールを直線上に配置してはいるが、地面に並置するのではなく階段状に段差のある土台の、それぞれの段に一本ずつポールを並べている。それらは高みに向かって無限に上昇しようとする動きの、始まりの最初の三段と捉えることができる。土台となるブロックの部分における建築石材の使用が、山、斜面、岩石と結びつき、大地の隆起をもたらした遠大な時間と関係を結ぶ。一方では無限大の空間から限

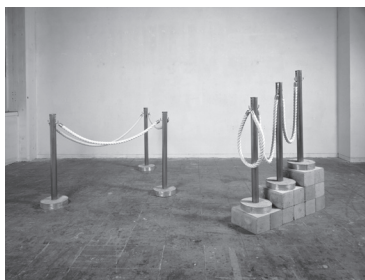


図2 永い休息／立入り禁止  
Lengthy Rest / Keep Out 1989

定された領域を作り出している境界標が、他方ではその布置を変えることで延々と続く事物の連鎖による無限の距離を示唆し、それらの対比によって、空間とそこから生じる意味に変容をもたらす。

物の内部にある潜在的な可能性が、外部としての現実空間を可塑的なものとし変容させる仕組みを作るという方法を、その後三十年後の現在に至るまで続行させている。例えば、テーブルの上に積み重ねられた本の上に、一つのレモンの置かれた状態を模して制作した「Explosion」(2020年)。  
[図3] 参照した梶井基次郎の短編小説『檸檬』の中では、鬱屈した心境にあった主人公が一個のレモンに出会った時にその匂いや色彩に感動し、洋書店の美術書のコーナーで、積み上げた画集の上にそのレモンを置いて逃げるという空想が書かれている。「丸善の棚へ黄金色に輝く恐ろしい爆弾を仕掛けて来た奇怪な悪漢が私で、もう十分後にはあの丸善が美術の棚を中心として大爆発をするのだったらどんなにおもしろいだろう。」(梶井基次郎『檸檬』1925年)レモンはその果汁が電解液となって電力を発電する。また手の中に収まる手榴弾の様な形態から、外部世界を破壊し変容させる潜在性とエネルギーが内部に充溢したものとして、私の作品の中にしばしばモチーフとして現れる。



図3 Explosion 2020

「Lemon Song」(2015) を例に取るならば、「Explosion」で積み重なった画集の上に載せられていたレモンは、ここでは内部に空洞を抱えた木製の箱の積層の上で、連なって円環の形をなしている。[図4] さらに「Circular Time」(2015)では、銀色のパイ皿上のレモンの皮を模した物体は、果実の表面を覆う二次曲面が時間の刃で剥かれ、その果肉から離れながらも、螺旋形を描きつつ別の次元で再生していく様相を示している。四つのパイ皿が宇宙における回転と旋回の、本来不可視の歯車が露呈したかのように互いに関係





図4 左：Lemon Song 2015



図5 Circular Time 2015

しあい、複数の時間と空間が連結しあう状態をイメージした。[図5]

同時期に制作した「Mountain Moves」(2015年) [図6] もまた、相容れない空間をその作品の内に同時に持つ構造をしている。木製の箱の内部に設置したケーキ型を山に見立て、噴火し移行する煙を、麻布で作った多面体を複数集積させて表現し、さらにその上に中世の銅版画に見られるような渦巻く噴煙を黒い線で描いている。立体の表面に二次元の絵画が張り付いたかのような様相をし、そこで観者はそれらの二重の形態を同時に見ることになる。立体としては、中に綿が入っていて柔らかい輪郭を持つが鉱物の結晶のような多面体の幾何学的構造をしており、描かれたイメージは流動的な噴煙の表象であるという矛盾を孕む。その分離において、視線を立体物の形態と描かれたものの双方の間を行き交わせる。噴火の経過、噴煙の上昇というオブジェ内の架空の時間において、ものの形と描かれたイメージは、ずれながらフーガのように追いかけてあう。この際に生じている分離やズレ、ものの表面の整合性からはみ出した形態が、イメージの移行、パッサージュをひきおこす。そして噴火と噴煙、その移行、これらの運動は全て

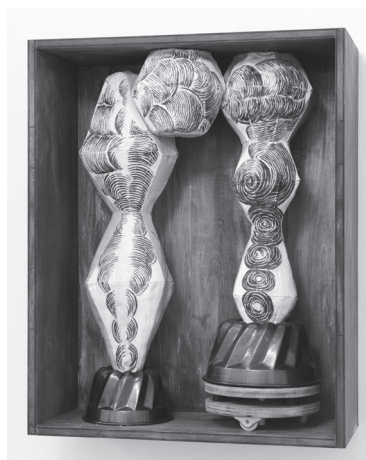


図6 Mountain Moves 2015

開口部が正面を向いた箱の中に収まり壁に掛けられることで、噴煙が外側に溢れ出しかねない、動的な可能性が内側に納められているという様相が生じる。

## パッサージュ

ところで、都市や社会の中には、さまざまな布置や組み替え、行為の結果が積層されている。ここで、都市の中に潜む集団の夢や外部性を抽出しようとしたいくつかの試みと、その経過について記したい。

「The North Star」(2003年) [図7] は解体したミリタリージャケットを再縫製した立体作品で、2003年3月に居住していたニューヨークで参加した、イラク戦争開戦に反対する街頭での抗議の行進に用いたプラカードや、その際に撮影した写真、参加した人々を描いた絵画と共に展示したものである。床に広げられた楕円形の布地は、様々な光沢を持つ深緑や明るい緑色、グレーといった色調の厚手の布を放射状に縫い合わせて、中心から周囲に広がっていく動きの印象を視覚に与える。その上に載せられた立体の内部構造は、中心に十二面体があり、そのうち七つの面に五角錐を接続し、表面にミリタリージャケットを再縫製して被せ、五角錐をつけていない面は濃い青色の布地で覆っている。この立体は爆破された兵士の身体を想像させると同時に、不完全な星型を形成していることから、結晶体や鉱物、星へと移行する身体のメタモルフォーゼを暗示している。床の布の放射状の中心部分と、立体の中心部分をずらして配置す



図7 The North Star 北極星 2003

ることにより、立体の不完全な星型自体がある地点から吹き飛ばされて移動したかのような、より動的な要素が加えられている。

現実の大都市において、各々がその手にメッセージを書いたボードを掲げた数十万人の集団と共に、マンハッタンの碁盤の目のような道路を斜めに横切って走るブロードウェイを、北から南の方向に通過するという経験が、奇妙なことにこれまで最も強く意識を覚醒し、私の制作に長きに渡って影響を与えることになった。通りを埋め尽くし運河のように流れる人波の中にいて、後ろを振り返れば色とりどりのプラカード、そのフレームが、それぞれ正面性を持って視覚に迫ってくる。それはまるで複数の時間が同時に流れている大河の中に自分がいるかのように、常に通過点にいるという感覚、いまだに識別されない何かへと変容していく過程そのものの中にいるという感覚をもたらした。

戦時下のアメリカで制作したもうひとつの作品は「Across the River」(2005年)である。[図8] こちらは複数の布を縫い合わせた、壁掛けのタペストリーのような形状をしており、数年という長い時間をかけて制作した。全体を大きく垂直に三分割した画面のうち中央の黒い別珍布の上には、星空の下で河川を船で渡る人の姿があり、細く紐状に切った布が水平であったり斜めであったり、地となる部分の布の格子柄とも相まって複雑に空間を作り、山河の風景のなかに複数の時間が縦横に織り込まれている。この作品を、2017年に開催されたイギリスのフォークストン・トリエンナーレ連携企画(注2)では、ドーバー海峡を望む19世紀の建造物である館の高いホールの天井から吊るした。ミシンの縫い目が縦横に走る布の裏側も見せることで、作品の中に積層された時間が、周囲の空間により強く働きかける。イギリスには歴史や神話、物語を織り込んだタペストリーを室内に飾る伝統があり、現地の観客には親しみやすく、なおかつ黄泉の国へと向かう三途の川を渡っている



図8 Across The River 2005 / 2017

ところを想像させるという日本独自の物語性の喚起についての指摘もあった。

都市の中における集団的無意識や、個人の内部を抽出する試みとして、90年代におこなった特徴的な展示や作品の例をいくつか挙げてみたい。「Kunst Heimat Kunst 芸術・故郷・芸術」は1994年にワーナー・フェンツ (Werner Fenz) のキュレーションにより、十一カ国のアーティストが「故郷」を主題に制作したプロジェクトである。各々が各国内で発表した後、クンストラーハウス・グラーツで一堂に会して展示した。東京では、私とオーストリアのアーティスト、マッタ・ワグネストによるコラボレーションとして、展示とイベント「Watched While Sleeping」(1994年)[図9][図10]を行った。ギャラリー空間に畳を敷き、訪れる観客がそこで昼寝をしていくことで、公的な空間と私的な空間の境界が揺らぎ、作品を見に来た観客が、眠っている間にガラス張りのギャラリーの外から、他者に見られる対象となるという反転が起こる。事前に友人や知人100名に往復葉書を送り、故郷としての日本について、それぞれ思い浮かぶ言葉を書いて返信してもらい、それらの言葉をイベントの当日に眠る人々のための枕にシルクスクリーンで刷った。ギャラリーの壁には複数の小型LEDスクリーンを掛け、東京の公園や電車の中など公共空間で眠る人々の姿を映し出す。携帯もスマートフォンもなかった時代、アメリカやヨーロッパと比較して日本では公共空間での危険が少なく、無防備に眠る人々の姿を多く見かけた。高度成長期からバブル経済までを走り抜けた疲れからか、電車内でも全員が眠っていた光景を思い出す。私たちの行ったイベントでも、オーストリア人のDJを招いて心地よいアンビエント音楽を流し、ほとんどの人が実際に眠りに落ちた。眠りの中では集団と個人の境界が跨がれ、見知らぬ人同士がまるで一つの家にいるような通路が開く。会場で目覚めた後には、眠りから抽出された夢のように、白い枕に記された故郷や日本についての言葉が現れる。事前にこれらの言葉を繋げたポスターが制作され、参加者が自由に持ち帰ることができた。最後に参加者全員で、畳をギャラリー空間の中央に彫刻のように積み上げて終了した。

同じ年に、ニューヨークのExit Artで行われた企画展「Let the Artists Live!」にも参加した。広大なロフトスペースである展示会場に十四カ国のアーティストが招かれ、約一ヶ月の会期中に各自の



図9, 10 Watched While Sleeping 1994



図11 Green Room 1994



図12 Green Room (部分) 1994

インスタレーションの中で実際に寝泊まりして生活した展覧会である。私はジャン・リュック・ゴダールの映画『軽蔑』の一シーンを模して家具を配置し、その生活空間をgreen room (楽屋)の小窓から覗ける構造を作った。[図11] 会期中、紙粘土で横たわった人形を多数作っていると、多くの観客から「その人達は眠っているのか、死んでいるのか？」と質問され、なかには「ヒロシマ、ナガサキ？」と問う人もいた。作った人形をその場で観客に販売し、生活費のたしとしながら約一ヶ月暮らした。[図12]

ニューヨークには、その前年の1993年秋から1994年春までアジア・カルチュラル・カウンシルのグランティとして滞在したが、その時に制作したのが「往復旅行」(1994年)である。[図13] 木製の木箱の中に階段や山道、室内などをパノラマ模型のように作り、その中に長さ20cmほどの人形を作って設置し、箱は閉じられるが前面の小さな覗き穴から内部を見ることができる。個展会場では、それらの箱と共に、箱の内部を撮影して長辺2m近くの画面にプリントした写真を壁に展示し、観者は最初それらの写真を見て実物の人間を撮ったものと思う。七つの箱の内部の模型のうち、一つは花嫁が階段を降りるもの、もう一つはダンベルを持った喪服の女性が山の坂道を登っていくもので、それらは婚姻と喪、室内空間と屋外の自然、斜面における下降と上昇といった点で対をなしている。さらにもう一つの箱の内部にも女性の姿をした小さな人形が設置されているが、そちらはゴ

ダールの映画『気狂いピエロ』の中で、アンナ・カリーナが手にした鋏をカメラの方にかざすシーンを引用しており、箱の覗き穴を覗くと、鋏によって視界の一部が遮られることになる。カメラの視点から一番近い距離にある鋏の刃元は、女性(人形)の背後の壁に掛かる、ピカソの描いたキュビズム風の女性の肖像画の首を切ろうとしているかのような位置にある。鋏は、連続する時間の切断、写真によって切り取られた瞬間を示唆すると同時に、女性に対する既存のイメージ自体を切断し、新たな像を提示するための通路を開くものとして掲げられている。



図13 往復旅行 Round Trip 1994

これら3枚の写真のカラー版を街中のビルボードのような形状にして、立川市に存在する「ファール立川」に恒久設置した。ファール立川は1994年に東京都と立川市の要請を受けて、住宅・都市整備工公団(現在のUR都市機構)が再開発をした地区である。1922年の立川飛行場開設後、羽田空港の開設まで「空の都」として栄え、戦後は立川飛行場が米軍に接収されて「基地の街」として復興の道を辿った。1977年、米軍基地約480ヘクタールが全面返還されることになり、その跡地の利用について、国営公園、広域防災地域、そして立川駅に近い地域を市街地整備に当てることが決まり、ファール立川は、その市街地整備の一環として誕生した。(注3)私はこのような歴史を持つ地域において、再開発された街の新たな空間的特徴を生かしながら、先の三つの写真イメージを布置した。ファール立川の特徴は、全体が七つの街区に分かれ、高さの揃った十一棟のビルから構成され。建物まわりに全部道路が走っているというものだった。人や車の移動する道路や通路が重要なファクターとして街づくりが考えられた。そこで私は、この街の、それぞれ特徴的な三つのローケーションに作品を設置した。一つは、車両がスロープを降りてビルの地下駐車場に入っていく、その入り口上方の壁に、「往復旅行」の一方の階段を降りていく花嫁の写真をビルボードにして設置した。地





下空間への入り口にこのイメージを布置することで、不可視の領域や外部、死に向かう下降といった心理的反応が観者にもたらされるかもしれない。[図14] 二つめは、建物と建物を結びつけるペダストリアルデッキの階段の壁面に、「往復旅行」のもう一方の、重いダンベルを持って坂を上る女性のイメージを設置した。[図15] さらに、駐車場の上方の壁の裏側には、ゴダールの『気狂いピエロ』の1シーンから引用した、鋏を持つ女の写真を設置した。[図16] 街を行く人々が、その身体移動に伴って、等身大の人間に見える人形の像を写真イメージの異質な空間の中に見出し、その経験が街の空間に陰影を与える。それは都市の中で人がたまたま目にする時にだけ、不可視の場所から抽出されたものとして、外部から押し出されたものとして存在するような像である。ファーレ立川には、ジョゼフ・コスースやロバート・ラウシェンバーク、マリーナ・アブラモヴィッチなど、36カ国から92名の作家が選ばれ作品を設置している。

1996年には、東京・代官山にあった、鉄筋コンクリート造りの集合住宅としては日本で最初期の建物、同潤会代官山アパートの取り壊しが始まることになった。同潤会は内務省社会局の外郭団体として、1924年に関東大震災で寄せられた義援金を契機とし復興支援のために設立された。鬱蒼とした樹木に囲まれ都会の奥にひっそりと佇んでいた、この歴史あるアパートの取り壊し直前に開催されたのが「さよなら同潤会代官山アパート展《再生と記憶》」である。すでに住民らが皆立ち退いた後に、展示のためにこのアパートに訪れた際、半開きになった扉の向こうの、ある一つの部屋が非常に気になった。書物や食器などの私物もそのままに、壁中に落書き文字を残して退去したその

居住者の部屋の本棚に『これからどうなる』という題名の本を見つけた。[図17] 日本と世界の未来について書かれた本だったが、古びて荒んだ部屋の様子から、私は元住人の未来こそを案じ、その本の背表紙を部屋の柱ほどの大きさに拡大した立体を設置した。[図18] 都市や社会から、部屋の住人の内に向かって押し寄せ集積したものが、この柱の設置によって、他者の視線を媒介にして再び外側に押し返されるような状態となったのではないだろうか。展覧会の終了後、この柱もろとも同潤会代官山アパートは解体され、街の開発は進み、代官山の風景も変わっていった。

同じ1996年の同じく夏に、東京ビックサイトで開催された「アトピックサイト」展の中での若手作家の展覧会「オン・キャンプ / オフ・ベース」





にも参加した。国内外から40名余のアーティストが参加し、主催は東京都で、もともとは当時の青島幸男都知事が中止した世界都市博覧会の補償事業として行われたものである。都市や社会とアートとの関係を探り現実世界に働きかけようとするもので、「オン・キャンプ / オフ・ベース」では各作家にトラックのコンテナが展示ブースとして与えられた。展示作品をトラックで外部に持ち出し街を移動し、また会場に戻って活動を継続する形をとる作家もいた。私はコンテナの外側に空を撮影した大きな写真を貼り、その前で自ら観客の散髪をするヘア・カット・パフォーマンスを行った。専門的な技術のない私の持つ鋏で髪を切られる人との間には、信頼関係がないと行為が成立しない。スリルに満ちてはいるが、これもコミュニケーションの一つの手段である。会場の外からやってきた人々の身体の一部である切られた毛髪が、その人の影のように床に残る。床にはまた、まるで人間の両手による行為の延長であるかのように、ナイフとフォークを流星の軌跡のように配置した。[図19] 何かの行為の終わった後に残る痕跡と布置、それが都市と社会を形成するとすれば、その通過点としての「どこでもない場所」を、どこにでも出現しうるものとして、そこに形作ろうとした。

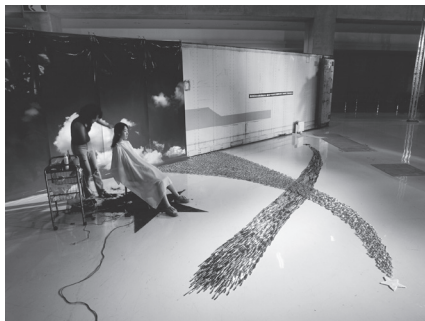


図19 Star Shadow 1996

2000年には、新潟県の豪雪地、越後妻有の里山を舞台に「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」が始まり、私は松代町の川辺に近い山腹の入り口付近で「西洋料理店 山猫軒」と題した作品を恒久設置した。[図20] これは宮沢賢治の書いた児童文学『注文の多い料理店』に登場する、客への注文が書かれたドアをモチーフにした立体作品である。ドアを開き進むにつれて、注文は「どうか帽子と外套と靴をおとりください」「身体中に塩をよくもみ込んでください」と迫り、ついには客自身が食べられてしまうということに気づ



図19 西洋料理店 山猫軒  
Restaurant Gives Orders 2000

かせる。宮沢賢治がこの物語を書いた1924年頃は日本の近代化が急速に進み、都会から山奥にやってきたブルジョアの欲深い猟師二人と、彼らの求める西洋料理に代表される近代の欲望が、山猫の象徴する自然界のエートスによって逆襲されるという展開になる。この立体作品には、料理店の建物もなく廊下もない。ただ様々な色で塗装されたり、磨りガラスであったり、鏡面であったりするドアだけが、そのフレームを金属棒によって連結され道筋を作っている。それらのドアの面に客に対する注文が書かれ、観客は入り口から順に実際にドアを開けて、物語の中を通過するかのように、里山の空間に生じる通路、パッサージュを通り抜けることになる。最後のドアには逆方向から覗ける覗き穴がついており、外部の存在が待ち受けていることを感じさせる。

## 差異と遅延

ここで、初期のインスタレーションや立体作品において、ものの展示空間の中における過渡的な意味合いと、新たな文脈へと転移していく、その振る舞いについて検証したい。

1989年に参加した、南アルプス甲斐駒ヶ岳の麓、山梨県白州町で開催された「白州・夏・フェスティバル」は、同地に拠点を置く身体気象農場と舞塾（代表・田中泯）と、アート・プロデューサーの木幡和枝が中心になって運営されていたもので、舞踏やパフォーマンスの公演、美術、音楽、映像、ワークショップなど様々なジャンルの表現活動が行われた。舞踏家達が農業を行いながら身体と自然との関係を探る活動をしている場であり、作品を野外設置する美術家も、身体気象農場に宿泊しながら制作をした。出品作家であり東京藝術大学の師である榎倉康二の勧めで私も現地制作を

始めたが、身の丈以上もある雑草の生い茂る広範なエリアで、まず手に鎌を持って延々と草刈りをするとところから始めなければならない。整地した後は、地面に長い丸太の半分以上を斜めに埋め、また4m近い長さの角材を九本、地面から垂直に立たせる作業があり、その際にも、重機を使用せずに自分の身体を使ってシャベルで穴を掘るべきだという舞塾の方針で、助けの手を借りながら何日もかけて手で穴を掘った。丸太を斜めに埋める際には、人がその上に乗っても倒れないように、非常に深く広範囲に直方体の穴を掘ったため、まるで自分の柁を埋めるための穴を掘っているかのような体験だった。オープニングの日が迫り、さすがに時間的に間に合わないということでユンボを借り、自分たちで運転して穴を掘った。この作品が「一時停止」(1989年)[図21][図22]である。七つの突起を持つ星型になるように、銀色に塗装した三角形の鉄板を地面に水平に配置し、欠けた一つの突起の部分には、道路側から見て一本の丸太の先端がその星形の中央に位置し鉄板の縁に沿うように地面に置いた。もう一本の丸太はその半分を不可視の地下空間に差し込み、地上に現れ出た部分の先端が、地面の星形の中央真上に来るように設置した。さらにその奥の空間には、道路側から見て放射状に、奥に向かうに従って二本、三本、四本と広がるように垂直に角材を立てている。角材の周辺の地面には、銀色に塗装され上面が開口部になった直方体の鉄の箱を2つずつ交差させるように二箇所置き、それぞれ一つの箱は開口部が地面すれすれに埋められ、もう一つの箱の底は地面と下の箱に接している。その配置により、空間における複数の形態の交差する地点で時間が結節点をなし、さらにその結節点が解かれて開放的な広がりにつながっていく。地上と地下の空間、周囲の山並みにもつながっていくこの動きの経過が、観者の身体の移動に伴って、知覚にもたらされることになる。

ギャラリー空間など室内における展示の際にも同様に、ものの配列によって対象に向かう観者の意識の流れが辿られる装置としての作品のあり方を探求した。例えば、菱形に床に置いた四つのスキー板と、道路標識を思わせる立体からなる「前へ前へとバックする」(1989年)。「図23」スキー板は前方の先端が少し反り返っており、それら四枚で形作られた床面の長い菱形は、掲示板の付随した道路標識のポールの方に向かっていきながら、

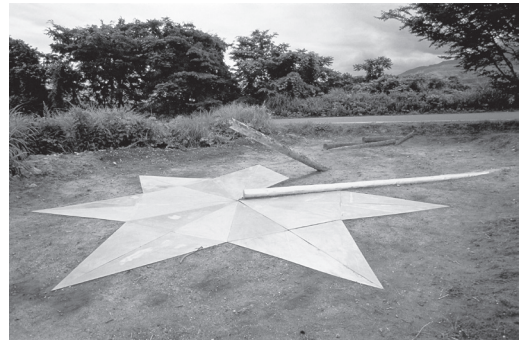


図21, 22 一時停止 Momentary Pause 1989

また観者の方へ戻ってくるという動きを生む形状となる。標識の掲示板の一枚は鏡面ステンレスになっており、実際にスキー板の先端部分の像を反射して観者に送り返している。このような、ものの配置に導かれる意識の経過は往復旅行のようである。垂直に立った標識と、そこに付随し行き先を記す道標として指示記号があるはずの金属のプレート。しかしそのプレート的一方はスキー板と同じようにオレンジ色に塗装され、もう一方は鏡面となっているため、行き先を指示していない金属板があるばかりである。スキーの先端が方向を指し示すインデックスとして、菱形に旋回しながら指示の連鎖を生みつつ、エコーのように遅延を伴って観者の方に押し返されてくる。

このように、水平な床面と垂直な壁の存在は、作品を成立させる上での重要なファクターとなっている。絵画が掛けられる場所としての、アトリエや美術館の壁は、人間の身体と並行して垂直であり、眼にとって正面性を持つ。この制度的な構造物である「壁」に設置されたオブジェクトに到るまでの経過を物象化するかのように、「凍結時」(1989年)[図24]を制作した。波型に曲がった二本の長い鉄のアングルの構造物の上にパイプを渡し、美術館展示室の正面の壁に向かってやや斜めの角度で波形が向かっていくように配置した。パイプは展示室の入り口付近から奥に向かって、波型のそれぞれの傾斜部分に一本、二本、四本と渡し、壁には四つの直方体の木の箱を、細いアルミニウムのアングルで連結し、正面からみると正方形のフレームと、その四隅に交互に縦、横と箱が



図23 前へ前へとバックする  
Go forward into the back ground 1989

向きを変えて壁の上に設置された形になる。波形の立体の手前にはさらに、交差したアングルの足によって支えられ、同じアングルで組まれた長方形のフレームが、テーブルのような高さの水平面をなし、その上にもパイプを一本載せている。この与えられた空間における、基準となるような水平面を持つ立体物を展示室の入り口の一番近くに置き、その水平面の高さより高い地点から低い地点すなわち床のレベルまで、波形はグラフ曲線のように時間軸を持ちながら壁に接近していく。大地の隆起と陥没に類する曲線、有為転変の動きが、制度としての壁面に到達するまでの時間、あたかも有機物がゆっくりと冷却され凍結するに到るような時間のもたらす感覚的な遅延のメカニズムについて考察した。



図24 凍結時 Freezing Time 1989

「待ち時間」(1990年)[図25] もまた、壁面に掛ける絵画の代わりに日本の弓を、その弦が水平になるように壁に設置し、壁面上の対象を見る観者の視線のパースペクティブを代理するものとして、頂点が観者の足下にある、壁に近づくに従って広がっていくV字形の構造物を床に設置した。V字形部分の表面は、内側は垂直面、外側は断面が四分の一の円形となるような曲面の、アルミ板で覆

われている。その構造物を基底として、手前から奥に行くに従って少しずつ高くなって行くように、矢の形態をしたオブジェを配列した。それぞれの矢は左右交互に弦で結ばれ、射られることなく静かに佇んでいる。弓は壁に掛けられることで内側が空洞のフレームのような体裁を持ち、射るはずの道具が標的になり、鑑賞されるべき絵画の位置を占めてしまったかのような、意味の転移を引き起こす。

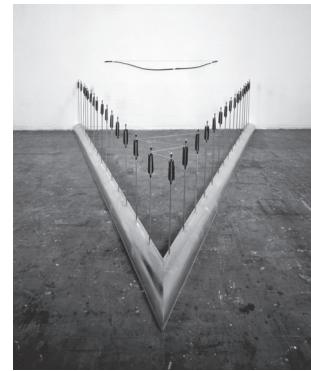


図25 待ち時間 Waiting Time 1990

同じ年に制作した「数えられた卵に」(1990年)[図26]は、それぞれに異なるメタリック・カラーの塗料でその表面を塗られた七つの衝立面と、同じく七本の撮影用のライトスタンドの上端に、それぞれ卵型のオブジェを載せたものとの組み合わせでできている。舞台の書き割りのように背後からアングルで支え垂直に立てた衝立面は、展示空間の入り口の方から見て一つを中心に、右奥と左奥の二方向に三枚ずつ配列され、衝立面は奥に行くに従って少しずつ高くなっている。それぞれの面に卵型の穴が穿たれ、その手前に卵型のオブジェを配することで、中心の卵の正面から四十五度の角度で左右の配列を見た時に、向かい合わせた鏡と鏡の間にあるオブジェが無限にその像を反射し合うように、卵の形態の繰り返しが現れる。実際にはくり抜かれた卵型の穴は、奥にいくに従



図26 数えられた卵に  
For the Counted Eggs 1990



って少しずつ回転するように角度を変え、卵型のオブジェも差異を持って存在し、そこには起源としての宇宙卵への暗示もある。数は無限に存在するが、これらは無限の潜在性の中から現れてきた七つの事物であり、それが限定された現れであることが、反転して無限性への示唆となる。

「確率」(1990年)[図27]と題した立体作品もまた、「数えられた卵に」とともに1991年にニューデリーで開催された第7回インド・トリエンナーレに出品した。日本の伝統的な室内空間を規定する一つの単位として畳の寸法はあるが、この作品ではサブロク板と呼ばれる909mm×1,818mmのベニヤ板の上面の縁を曲線に削り、その上を真鍮網で覆い、四畳半の畳の配列に並べた。さらに四隅には高さ60cmほどの木材の角柱を立て、それらの柱の二本ずつに真鍮のパイプを渡し、金色の四畳半に見立てられた囲われた領域となっている。安定的で恒久的な建築空間とは異なり、柱とパイプで出来た境界は、いつでも崩れ落ちそうな仮設的な様相をしている。板の配置と組み合わせは、複数の可能性の中における選択であり、囲われた領域もまた、無限大の世界からたまたま立ち現れたものとして、それらの出現の蓋然性を示す不確定的なトポスとなっている。

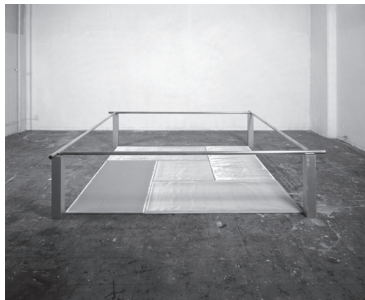


図27 確率 Probability 1990

翌年の個展でのインスタレーション作品「Corridor」(1991年)[図28]においても、建築空間を支える強固な柱を、紙を用いて自分で制作した帽子の箱の堆積に置換している。四つの柱状の立体物は、それ自身が内部に空洞を抱え、一番上には円筒形を反復するものとして楽器のドラムを設置し、内部で反響する音の存在の暗示により、帽子の箱の柱の内側の空洞性が強調されている。壁面にはそれらの箱の见えない内部の像、夢としての帽子が空中に浮遊している写真を展示した。

「Zero Light Year」(1992年)[図29]は、宇宙空間の星々を撮影した写真の額に、クリップ付きの照明器具を付随させて壁に設置したものである。何



図28 回廊 Corridor 1991

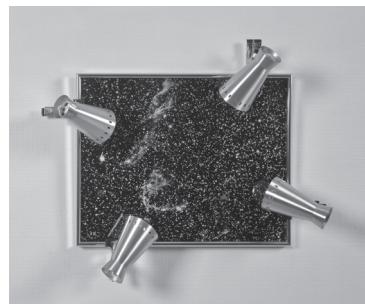


図29 Zero Light Year 1992

万光年も離れた星は、その光が人間の眼に届く瞬間にはもう存在していないかもしれない。銀河の写真のフレームに視覚のパースペクティブの代理としての照明器具を付けることで、星の存在の不確かさ自体に光をあてつつ、あるかもしれない別の世界、別の時間の存在について示唆している。

「Table」(1992年)[図30]もまた同じ個展会場で展示した、プラスチック製の人口樹木を森のように密集させ、その両側に木製の椅子を向かいあわせに十四脚置き、それらを銀色に塗装しテーブル面のように縁を加工した木の板の上に載せたものである。タイトルのテーブルが本来あるべきところには、森の様相をなす人口樹木があり、木の椅子が自分自身の過去を見ているかのように樹木を囲んでいる。あるいはテーブルを挟んで向かい合わせの椅子に座るはずの人々のコミュニケーションの障壁を、森が表しているようにも見える。最もテーブル面らしく見える銀色の板は、この作



図30 Table 1992

品構造の一番下、床の上に位置している。

同じギャラリー空間の高い壁には、六つの木製テーブルからなる「Six Tables」(1992年)[図31]を展示した。床の上の一つのテーブルには白いテーブルクロスがかけられ、それ以外の五つのテーブルは放射状に壁の高い位置にまで設置され、それらのテーブル面の下に、本来天井に付いているはずの照明器具が吊るされている。テーブルは本来私たちが文字を書いたり、本を読んだり、食事をしたりするための、文化的行為を担う場所である。そのテーブルが床から離れ、垂直な壁面にへばりつき、テーブル面の下部には、そこに光を当てるための照明器具が灯りも灯さずに付随する。これらの転倒によって、作品は壁や床、天井といった空間を規定する制度的条件に依拠しながらも、ものや空間に対する既存の認識作用を宙吊りにする作用をもたらす。



図31 Six Tables 1992

「卓上噴水」(1991年)[図32]では、既成品のテーブルの上に四冊の開かれた本が互いに表紙と背表紙を接続された形で直立し、本のページは全て接着され、開かれたページも黒く塗りつぶされていて読むことができない。テーブルを挟んで二脚の椅子が置かれ、背後には複数の段ボール箱が天井近くまで高く積まれている。それは時間や知識の蓄積や歴史を暗示するが、箱は空っぽで中空に向かって開け放たれている。既存の価値体系を一



図32 卓上噴水 Fountain on the Table 1992



図33 斜辺 The Hypotenuse 1993

旦判断停止状態に置き空にすることで、そこにずれをもたらし、認識と知覚の間を往還するパッサージュが生まれる。

「斜辺」(1993年)[図33]は、黒く塗装したアルミニウムの直角三角形の立体の内部に設置されたベルトコンベアーによって、黒いラバーの斜面が常に下降しており、観者はフレームの内側で地滑り的に移動していく黒い面を見つめることになる。モーターがラバーを内部で巻き戻し、何の映像も写さない映画のリールの回転を思わせる。静止したミニマルな形態の彫刻に時間の概念を持ち込み、内部から聞こえる音響の効果を伴って、緩慢な機械の下降の動きは人間を不可避免的な死に向かわながらも、終わりなく続く時間を示唆するものとなっている。

同年に発表した「Waterfall (Why are you Afraid of Black and White?)」(1993年)[図34]は、幅が5m近い巨大なパネル全体に垂らした黒髪の中に、一筋の白髪が割って入るものである。この作品は抽象表現主義の画家バーネット・ニューマンの絵画『Who's Afraid of Red, Yellow and Blue』に対する、日本人女性作家としてのレスポンスとなっている。ニューマンが「ジップ」と呼ぶ、カラーフィールドに垂直に入れる線的な要素が、この場合若さを暗示する長い黒髪に分け入って老いを暗示する白髪の筋である。滝のようにも見える人工毛髪は、その時間の要素によって女性の生と死、自然と人工物の対比を際立たせている。



図34 Waterfall (Why Are You Afraid of Black and White?) 1993

作品の表面の表すものが、時間の概念に対してどのように働きかけ、そのことが再び作品の見方に変化をもたらすという往還について、写真や絵画といったメディアを用いてさらに探求した。「Cut」(1993年)[図35]は、ハイヒールを履いて椅子に座る女性の脚のように見える写真と白いフレーム、その手前の床に置かれた木製の台に、水平に配置され表面を白く塗った木製の松葉杖、さらに壁には黒い正方形のフレームに収められた、もう一つの写真によってできている。正方形の方の写真には誰も座っていない肘掛椅子と、その肘掛に置かれて切断面を正面に向けた丸太が載せられ、椅子の手前側の二つの脚の前にも、切られた丸太が脚と平行に垂直に置かれている。カメラによって切断された時間の表出である写真と、切断された「もの」としての木、切断面としての写真の正面性が、二枚の写真を見ることによって、それらの関係性のうちに認知される。脚のモデルは実際には男性であり、作品は性差とその表象についての固定的な見解を照射する。床の松葉杖は、そこにはない欠如した脚の存在に捧げられるものとして置かれている。

「女は女である」(1996年)[図36]は、その画面に女性のイメージがはっきりと現れている絵画作品である。同名のジャン・リュック・ゴダールの映画のポスターのアプロプリエーションであるが、油彩でキャンバスに描いている。タイトルの最初の「女」の指示対象が、やはり「女」と同語反復になり、女性とはこういうものという名指しから自由な、女性の肖像画となっている。

1998年の個展の際に展示した「Last Stand」[図37]は、アメリカ在住時に見た、洪水に耐えて残

った家屋の報道写真を元に制作した。家の周囲に土囊が積まれ、外壁には上空の救援ヘリコプターから見えるように、赤い字で生存を示す「OK」の文字が書かれていた。その写真をもとに、テーブル上に洪水の中孤立した家を作ること、観客の視点を救援ヘリコプターから俯瞰で見ることのような位置に置き、他者の危機的状況がメディアを介して受け取られる際に生まれる心理的距離を表した。同じ空間に展示した「House of Cards」(1998年)[図38]は、飛行機内に配備される緊急時の脱出方法を指示したリーフレットの図案を用いて、トランプのカードの家のような形態を作ったものである。今にも崩れ落ちそうな不安定さで立っているカードの家から、それが崩れる前に脱出する人々の肖像に見え、そこに「これから起こりうる」と「すでに起こった」という別々の時間の交錯が生じる。様々な潜在的可能性がカードのようにシャッフルされ、出来事として現実に現れてくる様態を示している。



図37 Last Stand 1998



図38 House of Cards 1998

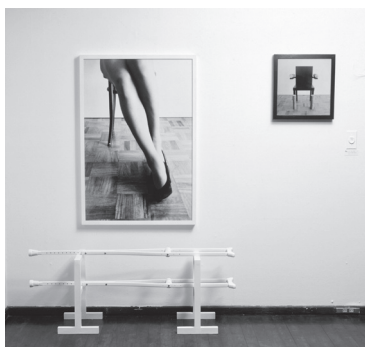


図35 Cut 1993



図36 A Woman is a Woman 1996 / 2015

#### 過渡的なイメージ 映像作品について

2007年にニューヨークから日本に帰国して数年間は、映像作品を集中して制作した。その年にレジデンスをした横浜の状況や、場所の特性、歴史



的な背景、現地のアーティストや撮影を担当してくれた映画監督たちとの協働により、三つの作品が出来上がった。それらを、2008年に国立新美術館で開催された「アーティスト・ファイル2008—現代の作家たち」では、三つの部屋を用いてそれぞれの映像とインスタレーションによって構成し、全体の展示を「芸術についての三部作」と題した。それぞれのタイトルは「西洋料理店 山猫軒」「The Creative Act 創造的行為」「L'Amour」である。最初の部屋の映像「西洋料理店 山猫軒」(2007年)は、越後妻有・松代町に設置したドアの立体作品の中で、友人のアーティスト(ヤング荘)らに宮沢賢治作『注文の多い料理店』の狸師役を演じてもらい撮影した。私が自ら演じている、狸師らを食らおうとする山猫が表象するのは、日本の山奥のエートス、あるいは西洋文明と言えるかもしれない。展示会場はレストランを思わせる設えになっており観客は自らも山猫軒の客のひとりであることに気づかされる。天井から吊るされた金属の輪には、映像の中で狸師役の二人が持っている狸銃のモデルが、地上から取り上げられたかのように鎖で縛り付けられ、同時に輪に備え付けられた照明器具は周囲の壁やオブジェや床上のテーブルを照らすシャンデリアとしても機能している。[図39]



図39 西洋料理店 山猫軒  
Restaurant Wild Cat House 2008

次の部屋の映像作品は「The Creative Act 創造的行為」(2006年)[図40]で、この部屋では壁面に大きくプロジェクションした。横浜の黄金町、都橋商店街といった昭和30年代の気配を色濃く残した地域で撮影された作品である。地元の若いアーティストたちのパフォーマンスをとらえた映像に、白髪の霊媒のような扮装をした私自身による、マルセル・デュシャンのステートメント『創造的行為』(1957年)の朗読が流れる。日本が復興から高度経済成長に向かう戦後史を体現しているかのような景観に、デュシャンのステートメントがアイ

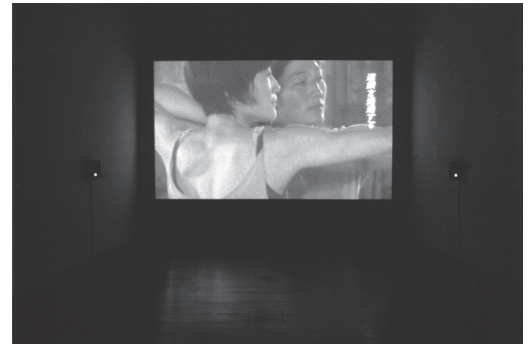


図40 The Creative Act 創造的行為 2007



図41 L'Amour 2007

ロニカルに響く。最後の部屋の映像作品は「L'Amour」(2007年)[図41]である。やくざ風の男二人が麻雀をしていると、いつのまにか背中に天使の羽根が生えるシーンなど、物語中の〈善と悪〉、〈聖と俗〉といった様々な対立要素が、次第に入れ替わり共存していく。ばらばらの要素が同時並行的に進行し、最終的に全てはレオナルド・ダ・ヴィンチの《受胎告知》のポーズ、すなわち「芸術」へと収斂していく。背後には、夏の越後妻有の山々が勇壮な姿を見せけている。

2008年は、日英通商修好条約締結150周年の年であり、その記念事業としてイギリスのサンダーランドに滞在し、現地の俳優やスタッフと共に短編映画「Forever Afternoon 永遠の午後」(2008年)[図42][図43]を制作した。日本は長い鎖国の後、西洋の思想や文明を見聞するために1871-3年にアメリカとヨーロッパ諸国を使節団が歴訪したという歴史がある。映画は、この史実から想像する他者と対峙する際の摩擦と緊張を、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』の中の一章「狂った帽子屋のお茶会」での対話に重ねあわせたものである。私自身が演じるアリスは150年前にイギリス北東部を旅した使節であり、アリスの物語は、私たちが異国の文化や土地で右往左往する様にたとえて再読される。作品は噛み合わない会話と不条理な感覚に満ち溢れている。お茶会のシーンは、



図42 Going Through the Hole 2008



図43 Forever Afternoon 2008

ルイス・キャロルが実際に夏の間しばしば執筆をしていたサンダーランドの親戚の邸宅の敷地内を借りて撮影した。

翌年の2009年は、日本が開港・開国の150周年を迎えた。当時の私のスタジオは横浜にあり、ペリーが黒船で入港した場所のすぐ近くだった。そのスタジオと、歴史的建造物である横浜開港記念館を借りて撮影した映像が「Unknown Binding 他者の形態」(2009年)[図44][図45]である。冒頭で日本の舞踏家がストレッチを始め、しだいに菩薩像の役に変身していく。一方、イギリス人の俳優は現代人から、日本に開国をもたらしたペリーへと変身し、軍服を着て有名な肖像画のポーズをとる。最後にマリア役が登場すると、十字架から降ろされたキリストとマリアの聖母子像ピエタのポーズで終了し、日本の近代化の象徴としてのペリーの死が暗示される。生身の人間が仏教彫刻や肖像画の中の人物に変容し、時が止まるまでを再現することで、役者の身体、その物質性がむしろ映像の中で強調された。

2013年に制作した「Overcome Modernity」では、ルイス・キャロル作『鏡の国のアリス』に登場する「赤の女王」と「白の騎士」の役柄の人物が登場



図44, 45 Unknown Binding 他者の形態 2009

し、その矛盾と不条理に満ちた物語の、原文の言葉通りにパフォーマンスをする。赤の女王はその場に留まるために走り続けなければならない、白の騎士は馬に乗ろうとする度に落馬する。進化し、前進し続けなければならないという近代の欲望と強迫観念が、鏡の世界としての映像の中に映し出されるが、最後に白の騎士が降伏の白旗を掲げることで終了する。[図46][図47]



図46, 47 Overcome Modernity 2013

## 世界の複数性

東日本大震災の起こった2011年の夏、横浜の新港ピアで開催された「新・港村—小さな未来都市」という展覧会では、壁面が渦のように巻いている「らせんの家」と題した構造物を制作した。[図48] 竜巻や巻貝などにみられる、自然界における螺旋の形態を用いることで、文明の外部としての力が、内部としての人間の住む家に持ち込まれると同時に、内側で生じた渦が外側にその力を押し出し、階段やドアが螺旋を描いて旋風のように上昇している。会期中は、らせんの家の内側と外側で、イベントやゲストアーティストらによるサウンドパフォーマンスが行なわれた。



図48 らせんの家 Spiral House 2011



2016年の個展で発表した「Book of Silence」[図49]は、17世紀にフランスで出版されたテキストのない錬金術書『沈黙の書』からインスパイアされたレリーフ状の絵画シリーズで、物質を化学操作によって精製し、そこから精妙な原理を抽出するという錬金術の実験過程を参照している。天空から降りてくる露、太陽と月の精気の抽出、フラスコの中のポセイドンといった『沈黙の書』の主題が、木材や麻布、羊毛、フォーム、チューブといった現代的な素材と抽象化された形態の組み合わせにより、新たな生命感を持たせて解放される。また一方、それら彩りのあるフレームのついた図像が並ぶと、カードやゲームのコマの様にも見え、偶然、機会、遊びの要素を感じさせる。宇宙創世の神話を再解釈した一連のドローイングや立体作品と共に、生々流転のエネルギーをコミックのように表現した。「Still」(2016年)は火によって物質を変化させることで内部に隠された精気を抽出するという、中世の炉と蒸留器をイメージした立体作品である。抽出されたものは上部のフラスコの中に出現するが、この作品では不透明な材質で構成され、機器の内部で起こる循環と変成は『沈黙の書』を参照しつつ、壁面のレリーフによってその連続的な過程が暗示されている。



図49 Still 蒸留器 2016  
Book of Silence 2016

2018年に府中市美術館で開催された「絵画の現在」[図50]に出品した作品のうち二点は、16-17世紀の哲学者であり神秘主義者であるヤコブ・ベーメによる、天井と地上、光と闇の間の魂の移行を表した銅版画にインスパイアされながらも、独自に色彩を用いて描いた絵画である。[図51][図52] キャンバスの画面の上辺近くにある円弧の内側の領域を天上、下辺近くにある円弧の内側の領域を地上とし、その間の空間を上昇、下降し、渦を巻きながら空間を移行する小円の軌跡、その運動がモチーフになっている。さらにフレームの四辺から侵入し波形の軌跡を描いて縦横に横切る小円の動きが、接続された2枚のキャンバスの中



図50 府中市美術館 展示風景 2018



図51 Orbit 2017



図52 Passage 2017

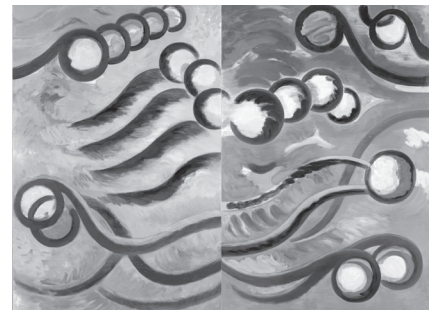


図53 海に溶け込む太陽を 2017

央および左右に向かう力の拮抗として、またその結合として描かれた「海に溶け込む太陽を」に展開した。[図53]

床置き作品「Cosmicomics (Sandwichman)」(2017年)[図54]は、かつて映画の広告を貼り付けた看板を身体の前後に担ぎ、みずからを宣伝媒体としたサンドイッチマンの装置の形状を模している。イタロ・カルヴィーノ執筆の短編連作集『レ・コスミコミケ』(英題Cosmicomics)※に収録された「光と年月」に依拠したもので、宇宙の始まりの時から存在しているという主人公は、ある日一億光年隔たった星雲から「見タゾ!」と書かれた一枚のプラカードが提示されたことに気付く。距離から換算して、主人公は一億年遅れてその提示を見たことになり、見られた時の自分の行為が相手の目に届くまでにさらに一億年かかったため、その目撃事件は二億年前のことであるとわかる。その後、次々に異なる星雲から「見タゾ!」のプラカードが主人公に向けて挙げられる。この物語中の「I Saw You」という表示の時制を換えて「I





図54 左：Spiral-渦を巻く 2017  
右：Cosmicomics (Sandwichman) 2017

See You」と看板状の立体に書き、この天文学的な対話における遅延を、現実の鑑賞者と対象物の関係に転移させることを試みた。現在の地平における見るという行為の人称性が分散化し、複数形の存在として〈私〉が位置付けられることを示している。

2018年の個展は「Time Is Vertical」と名付けた。うねる波や渦、大気の流れといった自然界の要素を、フレームの内側に変転する色彩と形象として置換した絵画作品、また宇宙空間における遠大な距離を示唆しながらも、卑近な看板や標識、カードなどの形状を用いて制作した立体やレリーフ作品を展示した。何万光年という遥か彼方からの視線を介入させることによって、地球上の現在の場所と時間がズレを伴った異質なものとなり、複数の時間、複数の空間の存在を感知させることになる。[図55]



図55 左：From Dawn To Dusk 2018  
右：反転波 2018

また、地球上の異なる二点から風景や空、天体を見る時の視座を、地球から遠く離れた第三の地点から捉えたと仮定し、二つの異なる視座を重ね合わせて、タロットカードのように配置した「Cards」のシリーズも四点展示した。[図56][図57]



図56 Cards - Hill 2018

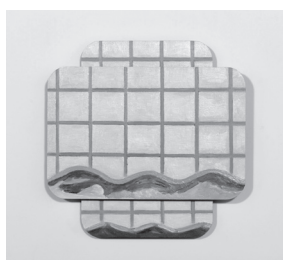


図57 Cards - High Noon 2018

2019年には、愛知県美術館で「地球・爆—10人の画家による大共作展 Earth Attack」展が開催された。「地球・爆」は国内各地域で活動する10人の画家（伊坂義夫、市川義一、大坪美穂、岡本信治郎、小堀玲子、清水洋子、白井美穂、松本旻、山口啓介、王舒野）による絵画プロジェクトで、11組で合計約150点の絵画パネルで構成され、全長は200mを超える。2001年に起こったアメリカでの同時多発テロ事件に呼応して始まり、構想図案から検討して「共作する」というアイデアのもと、2003年に着手、全決定稿がそろったのが2007年9月で、そこから本画の制作が始まった。2013年2月に完成していた第1番は、同年開催の「あいちトリエンナーレ2013」で紹介された。最年長の岡本が、少年時代に衝撃を受けた1945年の東京大空襲や広島と長崎への原爆投下も含め、20世紀以降の戦争が人類にもたらしたものをテーマとし、白黒だけで描かれた絵画プロジェクトであり、史上最長級の反・戦争絵画となった。[図58] 私が描いた部分の絵画について具体的に記すと、まず地球・爆の第1番の「ウロボロス」(2013年)[図59]は、みずからの尾をくわえて環をかたちづくる蛇（もしくは竜）の姿で描かれ、名前は「尾を飲み込む蛇」を意味するギリシア語に由来する。蛇は脱皮して大きく成長することや長期の飢餓状態にも耐える強い生命力などから「死と再生」「不老不死」などの象徴とされている。その蛇が自らの尾を加える姿は、終わりが始まりにかわる円運動、始まりも終わりもない完全なもの、隠と陽のように相反するものの統一なども意味している。このウロボロスは「地球・爆」の第1番に描かれることで、



図58 展示風景 愛知県美術館 2019

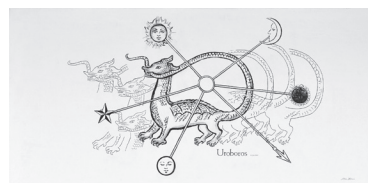


図59 地球・爆 第1番 ウロボロス 2013



図60 帰還兵／我これを汝に告げんとて只一人逃れ来れり 2015



図61 剣とテーブル 2016

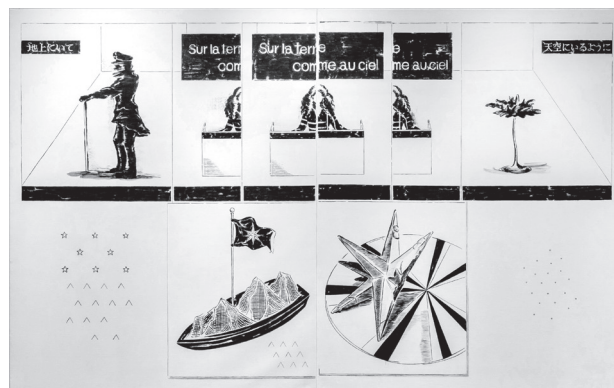


図62 Sur la Terre Comme au Ciel 地上にいて天空にいるように 2017

壮大な絵画シリーズ全体が終わりのない円環として読まれていくためのシンボルともなっている。

次に、第7番の「帰還兵／我これを汝に告げんとて只一人逃れ来れり」(2015年)[図60]は、ハーマン・メルヴィルの小説『白鯨』のエピローグ冒頭にある「And I only am escaped alone to tell thee.」という一節が、帰還兵の姿とあわせて画中に記されている。この物語は、自分の片足を奪った巨大な白鯨、モービー・ディックに対する復讐の念に突き動かされる義足のエイハブ船長と、それに巻き込まれていく捕鯨船乗組員との確執、そして悲劇が乗組員のひとりであるイシュマエルの視点から語られる。エイハブとイシュマエルは『旧約聖書』の登場人物の名であり、前述の一節もまた『旧約聖書』の「ヨブ記」からとられている。2001年に私はワールド・トレード・センターの近所に住んでおり、9月11日に起こったアメリカ同時多発テロ事件を間近で体験した。その後、アメリカ政権は正義を掲げながら報復としての軍事作戦を押し進め、アフガニスタンに侵攻し、イラク戦争を引き起こした。結果的に世界を混乱に陥れたアメリカ政権とその覇権主義は、白鯨を悪魔とみなし狂気の戦いを挑んで周囲を破滅に導くエイハブ船長に例えられ様々なメディアでしばしば風刺されている。

次に、第10番の「剣とテーブル」(2016年)[図61]では、天から振り落ちる剣の下、円形のテーブルに爪先立つバレリーナの脚が付いている。テーブルの天板は鏡面となって落下する剣を反射させている。動き出しそうなテーブルに相反して、羽をもち十字をかたちづくる剣は空中で静止しているかのようで、女性に対する抑圧や攻撃、それに対する抵抗の力との拮抗関係を暗示させている。最後に、第11番の「Sur la Terre Comme au Ciel 地上にいて天空にいるように」(2017年)[図62]は、

互いの像を映し合う三面鏡の世界を描いている。鏡のフレームを思わせるそれぞれの矩形の内側に、ハーマン・メルヴィルの小説『白鯨』に登場するエイハブ船長、山を乗せて宇宙を運行する船、彼岸花、イラク戦争時に制作した私の立体作品『The North Star 北極星』からとられた、爆発を暗示する幾何形態などが配置されている。中央の演説台に立つ人物は、私の映像作品「The Creative Act」の中で、マルセル・デュシャンによる同名の1957年のスピーチの内容を、自ら演説するパフォーマンスを行った時の自身の姿からとられている。(注4)

同時に「地球・爆」の展示室の入口ホールの空間で、立体作品二点を展示した。「太陽への穴 Hole Towards The Sun」(2019年)の、兵士が炎の剣で卵を打とうとするイメージは、16-17世紀の学者であり錬金術師のミハイル・マイヤーによる寓意画『逃げるアタランテ』(1618年)から引用されたものである。もう一方の、蒸留器で精妙なるものの抽出作業をする人々の絵とともに、卑金属を精錬して完全な物質に変容させるという錬金術の奥義を表している。卵は生命の源、いわゆる宇宙卵でもあり、破られることで新しい世界が開示される。二枚の絵はカードが互いを支えあうように立てかけて設置され、二次元の画面に穿たれた穴を通過する光が、別の次元に投げられることになる。「世界の果て Under World / End of The World」(2019年)を構成する二枚の絵のうち、一方は17世紀の学者アタナシウス・キルヒャーによる著作『地下世界』(1665年)の挿画から引用されている。エトナ火山の噴火を見て地球の不可視の領域を想像したキルヒャーは、火山は自然が呼吸するための通気孔にすぎないという見解を示した。もう一方には、星の爆発のイメージとともに“End of the World”の文字が記されている。傾斜した画



図63 左：太陽への穴  
Hole Towards The Sun 2019  
右：世界の果て  
Under World / End of The World 2019

面の脇を鑑賞者が通りすぎるとき、その画面＝今見えている世界は失われる。画面と台座に用いられた布地の格子模様＝グリッドは、空間を規定する単位を示唆しながら、生成と消滅、破壊と再生のエネルギーの生起する地点が世界に無限に存在することを表している。[図63]

2020年の個展「メテオールMétéore - 2 / Conversion」では、地球の地殻変動とそれによる大気の変乱、気象への影響といった、移行し転じていくエネルギーを作品を構想する際のソースとしている。大地の圧縮や断層活動、空気塊の上昇と風、移ろいゆく雲、光の混成。関係し合い刻々と変化し続ける運動体。それらに様々な潜在的可能性の中からの一つの現れ、捲かれたカードとしてのフレームを与えてみる。[図64] すると雲は連結したフィルムのコマのようにして、その姿が捉えられる。カードはまた、空飛ぶ絨毯のように、下降する空気を示唆する絵柄を伴って現実空間に着陸する。風を生む扇の形状が二つ、上下左右反転させ並置した変形パネルの絵画は、地形変化と風の発生について想起しつつ描いた。不可視の領域からの偶発的な出現として姿を与えられたものたちが、危うい星のごとく明滅し転々としながらも、流動的な関係を結んでいく。



図64 左：Conversion 2020  
右：Transition 2020



図65 メテオール 展示風景 2020

同年制作した「ボレアスと春雷」(2020年)では、複数枚重ねた半透明の布に描かれたギリシャ神話の風神ボレアスの姿は、その髪や手が湧きあがる雲に変容し、中世の神話の奇怪な世界観を映し出している。また別の布のレイヤーには、私が前作で描いた抽象的な雲の形態が重ねられ、制作の展開のプロセスも含め、一つの作品の中に様々な時間と空間の層が折りたたまれている。[図66]



図66 ボレアスと春雷 2020

## おわりに

これまでの制作活動を通して、世界に潜む様々な可能性の中から出現してくる事物の潜勢力に注目し、それら事物の配置を組み替え、関係性を反転させたり、フレームを地滑りさせたりすることによる意味の変容について探求してきた。作品に用いられる様々な要素 日用品や工業素材、それらに似せて別の素材を用いて作られたもの、テキスト、物語— の組み合わせとその相互作用によって、交換、生成変化、回帰、再生といった新たな意味が創出される。自然界における物質の変容のダイナミズムと呼応するように、ものの形態とイメージをめぐる多様な要素が、結合と分裂を繰り返すプロセスを現勢化させようと試みている。自然を構成する四大元素や、自然のうちに生じる結晶体、星の明滅、相反する力の拮抗は、人間の作り出した文明社会における様々な象徴との交換可能な過程として、変移、伝達、対話、対立、欲望、戦争、反復行為といったテーマと共に作品の中に布置される。異なる位相にある種々の要素の通俗的な様相を超えることを可能にするのは、不可視の領域へと潜行する太古からの想像力、火山口から地底深くに降り、夜空を上昇し星々に到る重層化された知覚と、それにより導かれるネット



ワークや神話的な力である。その力のもとに、さらに異なる時代の事物や歴史の中に眠るイメージが結びついていく。仮設性の連続としての現在、また出来事の束としての現在という時間と空間に対して意識的な作品とは、原初からの連綿たる時間と歴史の諸関係のうちに出現し、事物の同一性を揺るがし、見る主体自身の知覚に未知のパスサージュ＝通路を開く。そのことにより知覚の変容、さらには主体の変容がもたらされるのではないだろうか。そして、このたえざる変容のさなかで複数の時間と空間とに接続する試みとして制作を続行していきたいと思う。

## 注

- 1 ストロープ・ユイレの映像作品「セザンヌ」(1989年)で朗読される。
- 2 The Metropole Gallery Folkestone で開催された展覧会「Leaving Language in A Japanese Limousine」
- 3 『ファーレ立川パブリックアートプロジェクト 基地の街をアートが変えた』(北川フラム著 現代企画室)に依拠して記述した。
- 4 「地球・爆」の作品に関する解説は、同展のカタログ『地球・爆—10人の画家による大共作展』(愛知県美術館)に依拠して記述した。